



---

Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima, Sequilao editores, 2014.

119 pages

Gabriel Ramón Joffré. *El neoperuano. Arqueología, estilo nacional y paisaje urbano en Lima, 1910-1940*

José Canziani

---



**Edición electrónica**

URL: <http://journals.openedition.org/bifea/6002>

DOI: 10.4000/bifea.6002

ISSN: 2076-5827

**Editor**

Institut Français d'Études Andines

**Edición impresa**

Fecha de publicación: 1 diciembre 2014

Paginación: 640-645

ISSN: 0303-7495

**Referencia electrónica**

José Canziani, « Gabriel Ramón Joffré. *El neoperuano. Arqueología, estilo nacional y paisaje urbano en Lima, 1910-1940* », *Bulletin de l'Institut français d'études andines* [En línea], 43 (3) | 2014, Publicado el 08 diciembre 2014, consultado el 05 noviembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/bifea/6002> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/bifea.6002>

---



Les contenus du *Bulletin de l'Institut français d'études andines* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

**Gabriel Ramón Joffré. *El neoperuano. Arqueología, estilo nacional y paisaje urbano en Lima, 1910-1940*. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima, Sequilao editores, 2014. 119 pp.**

El libro *El Neoperuano* trata de un estilo peculiar que se dio en los inicios de la modernidad en el Perú y tiene el mérito de instalarnos en el complejo contexto en que apareció, como fue el de las primeras décadas del siglo XX, donde entraron en tensión la construcción de identidades nacionales, los discursos sobre los imaginarios colectivos, los íconos establecidos y sus representaciones simbólicas.

El autor nos conduce a explorar esta compleja realidad social, política y cultural a través de una trama que hilvana la arqueología peruana en sus inicios, con sus hallazgos pero también con sus discursos y narrativas; los estilos artísticos, la arquitectura y el urbanismo de una ciudad en acelerada expansión; en una época de rápidos cambios que impone tanto el proceso de modernización, como la inauguración de un largo gobierno autoritario como fue el de Leguía.

Podemos discutir lo acertado o no del término Neoperuano, que resulta algo confuso como el propio estilo que se propone calificar, al definírsele como una reelaboración o recreación (neo) de lo «peruano», entendido como sinónimo de lo prehispánico o precolonial. Pero más allá de las definiciones del término utilizado para nombrar este fenómeno estilístico, resulta interesante la parte inicial del libro donde se pasa revista a la expresión de sus primeras manifestaciones, como son las exposiciones nacionales e internacionales en que el país participa. Donde las exposiciones de París en 1878 y la de Sevilla en 1929, pueden ser consideradas hitos en la construcción de este estilo, frente a la apremiante necesidad que se impuso de identificarnos como nación ante el mundo y, por cierto, ante nosotros mismos.

Los pabellones peruanos en estas exposiciones revelan de forma literal las manifestaciones simbólicas que nutren la enrevesada amalgama de este estilo. En la exposición universal de París de 1878, frisos tiahuanaco se conjugan con portadas trapezoidales de trazo inca, las que a su vez alojan tapadas limeñas entre el decorado de mobiliario y pintura colonial. Asimismo, el pabellón peruano diseñado por Piqueras para la exposición de Sevilla de 1929, resulta un ejercicio de solvencia académica donde reina el eclecticismo, en el que se ordena y combina con soltura componentes neoclásicos y neocoloniales, en cuanto elementos estructurantes de la expresión formal del edificio, a los que se integran ornamentaciones tiahuanaco e inca, además de coronaciones moche o chimú.

A propósito del indigenismo, el libro permite tener una lectura de los distintos matices que convivían o se enfrentaban dentro de este movimiento en el contexto político de la época, donde no solamente había posiciones progresistas —como usualmente se asume— sino también otras abiertamente reaccionarias y retrógradas. Es decir, podemos percibir los diferentes sesgos que incorporaba el indigenismo, como también su evolución en el marco de la política de la Patria Nueva instaurada con el régimen de Leguía, cuya definición autoritaria y mesiánica derivó en una grosera demagogia y en la manipulación del indigenismo.

Por otra parte, en este contexto también se ventilaban y entremezclaban las tesis arqueológicas sobre los orígenes y las discusiones encendidas sobre las raíces de nuestra nación, que iban desde el difusionismo de Uhle a los postulados de Tello que proponía a Chavín como cultura matriz de la civilización peruana. A las que se le agregarían luego las propuestas de Larco, argumentando sobre los desarrollos de la costa norte en cuanto antecedentes tempranos del fenómeno Chavín.

El capítulo primero, titulado con cierta ironía: «Bailando en la huaca», nos presenta distintas facetas de Julio C. Tello, no solamente como arqueólogo sino también como personaje político y hombre público, a partir de sus distintos roles en la construcción de lo Neoperuano. En especial, se narra cómo Tello mandó construir en el Museo de Antropología y Arqueología una colorida maqueta de madera, en escala real, de un atrio de la huaca de Cerro Blanco (Nepeña), la que se utilizaba en determinadas ceremonias como escenario de danzas y performances —que hoy definiríamos como «folklóricas»— por parte de conjuntos de danzantes y músicos que el propio Tello auspiciaba.

Como bien reseñó Henning Bischof en un artículo sobre este sitio arqueológico publicado en 1997, se dio la paradoja de que cuando el administrador de la Hacienda San Jacinto informó a Tello en 1928 del hallazgo en Cerro Blanco de estas notables evidencias de arte y pintura mural, este ignoró el dato suponiendo equivocadamente que al tratarse de pinturas correspondían a estructuras del período Moche. Recién es en 1933 que Tello excava en el sitio, como también en Punkurí ubicado en el mismo valle de Nepeña, y al comprobar sus vínculos estilísticos con Chavín podríamos decir que se apropia del hallazgo, desarrollando excavaciones y restauraciones del monumento, que finalmente dan paso a su representación simbólica con la maqueta instalada en el patio del museo.

Cabe señalar al respecto, que si bien buena parte de la maqueta reproducía con cierta fidelidad el atrio lateral de este templo del Horizonte Temprano, al realizarla se le agregó como remate superior una reproducción de la gigantesca cabeza de felino hallada en Punkurí, que no solo correspondía a otro sitio, sino también a un diferente estilo de expresión estética. A propósito de este tipo de intervenciones, resulta interesante la crítica que hace Arguedas a Tello, al cuestionar la estilización imaginaria de los danzantes, con la incorporación de motivos arqueológicos que desvirtuaban la vestimenta de sus pueblos originarios, ya que estaba operando de forma algo similar con la folklorización y desnaturalización de la arquitectura arqueológica. Sin embargo, mucho más dura es la crítica de contemporáneos como Mariategui, quien en 1917 alude a la candidatura política de Tello diciendo que es «... arqueológica, idealista y simbólica. Tiene el prestigio de la tradición del huaco y del Coricancha». Cuestionando la manipulación político cultural de Tello, embarcado poco después en el proyecto leguista de la Patria Nueva.

En este contexto resulta curioso comprobar que la casa que Tello se hace construir en Miraflores durante los años 1920, presenta una profusa ornamentación que reformula elementos referidos a un espectro de raigambre moche-chimú, que se despliega desde la portada de ingreso hasta la coronación de la cumbre del techo. Para esto hay que acotar que estos componentes más que de la

arquitectura arqueológica —escasamente conocida en esa época— fueron aparentemente extraídos de las representaciones arquitectónicas en cerámica o de otros ornamentos culturales propios del repertorio de piezas de museo.

La casa, denominada *Incawasi* por Tello, en cuanto a su construcción y tipología formal, sino fuera por la ornamentación superficial de sus exteriores, es esencialmente similar a otras residencias edificadas en el vecindario, donde dominaba el estilo Tudor o, mejor dicho, Neo-Tudor. En este sentido, esta casa podría considerarse como un destacado ejemplo del kitsch neoperuano, entendiendo lo kitsch como una imitación estilística y anacrónica de formas que remiten a un pasado prestigioso. Por otra parte, resulta irónico pensar que esta casa, dado el despliegue de la ornamentación utilizada, bien podría haber correspondido a un personaje vinculado a la arqueología de la costa norte, como Larco, más que a Tello persistentemente asociado a lo chavín. Efectivamente no se presentan en la casa Tello referencias a esta cultura, ya que las otras alegorías complementarias que se dispusieron en el cerco exterior remitían genéricamente a lo inca, con la combinación de motivos escalonados, el acento pétreo de los muros y la ornamentación con aribalos.

Un hito aún más importante en el despliegue del estilo neoperuano en la arquitectura, involucra la construcción de un importante edificio público, como es el Museo de Arqueología, actualmente sede del Museo de la Cultura Peruana. En este caso también se puede comprobar que tanto el proyecto del arquitecto Sahut, como el del arquitecto Malachowski, que es el que finalmente se ejecuta, proponen en sus plantas y volumetrías configuraciones típicas de los edificios públicos de estilo clásico o neoclásico. Por lo que la confrontación de las dos propuestas se ventila sustancialmente en el plano de las ornamentaciones, con una parafernalia tiahuanacoide en el caso del proyecto construido de Malachowski y con fuertes acentos a lo inca, más a que a lo chavín, en el caso del proyecto fallido de Sahut.

A propósito de la gestación de este proyecto, el libro abre algunas entradas que permiten vislumbrar como más allá de las controversias acerca del estilo del edificio, estas se nutrían y expresaban la conflictiva búsqueda simbólica de nuestras supuestas raíces nacionales por parte de distintos círculos culturales. Paradójicamente la propuesta elegida por Larco Herrera, promotor original del proyecto del museo, remite a lo tiahuanaco, revelando lo que en el contexto de la época resultaría una suerte de exudación decimonónica del chovinismo panperuano que consideraba a Bolivia parte del Alto Perú.

Es sumamente interesante el tratamiento en el capítulo seis (El inca indica Huatica) y en el capítulo siete (Una huaca ornamental), acerca de las segregaciones urbanas que se producen con la expansión de la Lima moderna. Este es el caso de La Victoria, que se conforma como barrio obrero y popular, y que se desarrolla por medio de un urbanismo opaco, con limitaciones en cuanto a áreas libres y espacios públicos; lo que contrasta con el colindante barrio de Santa Beatriz, destinado a las residencias de la elite de la época, donde se dispone de una generosa traza urbana dotada de alamedas y amplios parques. Estas marcadas diferencias

sociales, que se expresan en la estructura y traza urbana, como también en la diferenciada dotación de servicios, se manifestaban también en las segregaciones socioculturales y en sus expresiones simbólicas.

Este es el caso de los avatares de la estatua del Inca Manco Cápac, donada por los japoneses en el marco de las celebraciones por el centenario de la independencia nacional, cuyo periplo e instalación final en la plaza de La Victoria traduce una segregación doble y cruzada, que revela tanto la disimulada negativa a la representación de símbolos indígenas por parte de la elite; como también la discriminación a la emergente colonia japonesa residente en Lima. Así el héroe fundador del incario termina marginado y —como decía la ironía popular— con el brazo el Inca indica Huatica, no el canal prehispánico sino más bien el jirón donde se concentraba entonces el ejercicio de la prostitución.

Por otra parte, en estos juegos cruzados de asignaciones y apropiaciones simbólicas, la Lima europeizante desarrolla primero en el parque de La Exposición y luego en el parque de La Reserva intervenciones singularmente conocidas como «huacas ornamentales». Es decir, se elaboraban en los espacios públicos más prestigiados representaciones simbólicas y exóticas de los monumentos prehispánicos, en cuanto elementos ornamentales que remitían a un misterioso y sugestivo pasado. Para esto habría que advertir que, al mismo tiempo que se hacían estas intervenciones pintorescas en los espacios de recreación pública más representativos, los monumentos reales del pasado indígena de Lima eran arrasados impunemente.

En el caso de la huaca ornamental del parque de La Reserva, diseñada por el pintor indigenista José Sabogal, nuevamente se echa mano al recurso de la ornamentación moche, proveniente del repertorio de las representaciones arquitectónicas en cerámica, las que son reinterpretadas en la versión del edificio huaca, como símbolos exóticos de lo nativo e indígena, en cuanto objeto de curiosidad romántica y al mismo tiempo remedo identitario, supeditado al discurso oficial del poder político que opera estas intervenciones urbanísticas.

El capítulo ocho (La estela del neoperuano), da cuenta de la creciente expansión urbana de la ciudad de Lima y la simultánea destrucción de una serie de importantes huacas, algunas de ellas utilizadas cínicamente por las ladrilleras como canteras para la elaboración de materiales de construcción. Si bien existía ya una legislación nacional para la defensa de los monumentos, esta no operaba frente a los intereses inmobiliarios de la elite dominante que controlaba a su vez y de forma directa los poderes del Estado. Así tenemos crudamente, como síntomas patológicos de esta esquizofrenia cultural, por una parte el remedo de las huacas ornamentales, y del otro el atropello fáctico del patrimonio indígena en el territorio de la ciudad. Cabría señalar que cualquier similitud con los recientes postulados del «perro del hortelano» no son casuales ya que, por el contrario, derivan de la misma causalidad.

En el libro se publica el plano de expansión de la ciudad y los principales ejes de avenidas que la estructuraban. Este plano realizado por la Foundation Company de Nueva York, la principal ejecutora de los proyectos de urbanización y vías en

Lima durante el régimen de Leguía, consigna como único conjunto de huacas monumentales al complejo de Maranga que, por cierto, ya aparece atravesado y recortado por la avenida Progreso, hoy Venezuela. Esta intervención, que con sus secuelas llevarán a la severa destrucción de esta ciudad prehispánica, nos permite comentar el tratamiento que se da al final del libro acerca del supuesto asentamiento prehispánico en la plaza de Armas del centro histórico.

Maranga, a partir del corte de la avenida construida en los años 1920, recibiría en las décadas siguientes una secuencia de intervenciones desatinadas, como son la instalación en pleno sitio arqueológico de un estadio de fútbol, un hospital naval, el moderno campus de la Universidad de San Marcos, un zoológico conocido como Parque de Las Leyendas, además de la urbanización de buena parte de su área y otras afectaciones que destruyeron estructuras piramidales y desmembraron de forma irreversible el principal centro urbano ceremonial prehispánico del valle del Rímac. ¿Que llevó a hacer de este emblemático sitio arqueológico una suerte de «no lugar» donde, como en un cajón de sastre, las cosas más impensadas podían suceder y establecerse? Puede haber varias respuestas, si bien los argumentos expuestos en el libro coinciden en apuntar al clamoroso y profundo divorcio existente entre las declaraciones y los imaginarios culturales sobre nuestro pasado precolonial y la realidad de la expansión urbana a costa de una bárbara destrucción patrimonial.

Otra pregunta que se abre al concluir el libro es ¿que llevó al arquitecto Harth Terré a despistarse, y a despistarnos, con la narrativa fantástica de las cinco huacas prehispánicas, supuestamente ubicadas en el entorno de la plaza de Armas? Podría ser quizás la necesidad imperiosa de conectar de manera forzada y fantasiosa la historia de la ciudad de Lima a unas imaginarias raíces nativas, subyacentes en el mero centro simbólico de una urbe que en los años 1960 protagonizaba una nueva oleada de severas transformaciones.

Las investigaciones conducidas por Gabriel Ramón para este libro lo llevaron a descubrir un conjunto de fotografías —que desafortunadamente no se le ha autorizado a publicar en el libro— en las que aparece Harth Terré durante una visita a Maranga, retratado en una huaca cuyos paramentos lucen frisos de cruces escalonadas en bajo relieve. Son fotos de enorme valor documental y también para el propio entendimiento del personaje y la valoración de su destacada obra, en la cual hay que resaltar el levantamiento de planos de sitios arqueológicos de primera importancia como Tambo Colorado, Huánuco Pampa o Pikillacta. Por esta razón, las imágenes de Harth Terré en Maranga son aún más inquietantes, para empezar a entender qué lo condujo a desvanecer también él una ciudad prehispánica, una ciudad indígena, contundentemente real y concreta como Maranga, y del otro a construir la entelequia fantástica de las huacas en el centro de Lima. ¿Pretendía con esto legitimar lo indígena desde el centro de la ciudad colonial y republicana? ¿o más bien, legitimar la ciudad que ocupaba el territorio indígena a partir de una raíz no solo muerta sino falsa?

Como comentario final, podemos deducir que la lectura del libro transmite una advertencia sobre los riesgos que corremos cuando, a partir de la investigación

científica de la Arqueología y los consecuentes procesos interpretativos, se transita con facilidad a la construcción de otro tipo de narrativa y a su frecuente asociación con la manipulación política. Al respecto el libro nos trae a memoria los honores militares al Señor de Sipán por parte de la dictadura de Fujimori y otros casos igual de patéticos, a los que habría que añadir el secuestro en Palacio de Gobierno del Ídolo de Pachacamac por parte del presidente García, con fines aparentemente exorcistas ante eventuales terremotos.

Asimismo, la competencia por establecer las civilizaciones más antiguas; sugerir que estas representan símbolos emblemáticos para la recuperación de la autoestima de la población nacional; o que en ellas se encuentran los antecedentes más tempranos, una suerte de genoma prístino, de las realizaciones del Tawantinsuyu; nos coloca frente a los riesgos expuestos históricamente en el libro que, además, conducen a contaminar la lógica y los resultados de la investigación científica.

En resumen, el libro sobre el Neoperuano, escrito de forma amena e inteligente, tiene el mérito de introducirnos a una época de cambios sociales y culturales, en la que se construye un nuevo paisaje urbano en Lima, desvelando sus complejos entretelones. Un libro logrado, en cuanto genera conocimiento y una mejor comprensión del momento y los roles desempeñados por sus protagonistas. A su vez, nos deja preguntas abiertas en diversas perspectivas que proponen nuevos espacios de investigación.

José CANZIANI